

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

11. Jahrgang

März 1958

Heft 3

DIE MADONNA VON ST. MARIA IM KAPITOL IN KÖLN

(Mit 2 Abbildungen)

Mit der Wiederherstellung der ehemaligen Stiftskirche St. Maria im Kapitol, dem Hauptwerk salischer Baukunst in Köln und am Niederrhein, deren Langhaus am 26. Mai 1957 dem Gottesdienst wiedergegeben werden konnte, wurden zugleich zwei kunstgeschichtlich bedeutende Marienbilder der sorgfältigen Hand von Frau Grete Brabender, Köln, zur Restauration anvertraut. Beide Figuren waren mit starkfarbigen Fassungen aus der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts überdeckt, die teilweise durch Kriegseinwirkung zerstört waren und deren aufwendige Gewandmuster das Zusammenspiel der Formen verunklärten. Dabei ergaben sich zwei verschiedenartige Aufgaben der Wiederherstellung. Die fast 1,80 m hohe gotische Eichenholzmadonna aus Limburg a. d. Haardt, deren Stil sich von Straßburg und der Freiburger Vorhallenmadonna herleitet und im Marburger Hochaltar eine Parallele hat, war bereits 1879 in ruinösem Zustand von der Gemeinde erworben worden. Bei der Wiederherstellung der völlig unansehnlich gewordenen Figur konnte nur eine Neufassung in Frage kommen. Zu diesem Zweck wurden die Fragmente dreier verschiedener Bemalungen und eine wohl der Barockzeit entstammende Grundierung abgenommen. Unter dieser kamen Reste der alten, gotischen Fassung in einem Umfang zutage, wie man es nicht erwartet hatte. In den linken seitlichen Gewandteilen konnten große Teile von kräftigem, satten Tomatenrot, im Kopftuch kühles Weiß und am Reif festliches Orange freigelegt werden. Vor allem aber kam vielfach das ursprüngliche Inkarnat zum Vorschein und ein vollkommen erhaltenes Auge. Auf Grund weiterer Farbspuren wurde neben die erhaltenen Farbfelder auf die z. T. noch alte Grundierung die neue Fassung aufgetragen: das Gewand Mariens rot, ihr Mantel vergoldet mit blauem Futter, ihr Kopftuch weiß und grün das Hemdchen des Kindes. Mit der Wiederherstellung der um 1300 entstandenen, majestätischen Marienfigur wurde eine hochmittelalterliche Skulptur dem Gottesdienst wiedergewonnen, die in Köln nur noch in dem steinernen, gotischen Grabbild der Plektrudis ihre künstlerische, stilistische Entsprechung hat.

Auf eine bloße Freilegung hingegen beschränkte sich naturgemäß die Arbeit an der über die Grenzen hinaus berühmten romanischen Standfigur der liebkosenden Maria mit dem sich anschmiegenden Kind (Abb. 2). Die 90 cm hohe Kalksteinfigur wurde mit dem Skalpell von dem dicken Olfarbenanstrich der letzten Restaurierung und Spuren einer dünnen, vielleicht dem frühen 19. Jahrhundert angehörenden Fassung mit kühlem, lichthem Nazarenerblau befreit und ließ große, zusammenhängende Partien einer alten, unmittelbar auf dem Stein aufgetragenen Bemalung zum Vorschein kommen: das Untergewand in dunklem Blau, der Mantel, den eine goldene Borte faßt in leuchtendem, warmem Rot mit weißem Futter, den Kopf als Schleier in Weiß umhüllend, das Gewand des Knaben vergoldet mit grünem und weißem Futter. Während sich in den Gesichtern und an den Händen nur wenig Spuren des Inkarnats erhalten haben, so deckt es fast vollständig die Füßchen des Kindes. Vor allem aber ergab die Freilegung des Rückens, daß es sich bei der Figur ursprünglich nicht um eine Vollskulptur, sondern um eine Relieffigur gehandelt hat (Abb. 3). Die Rückseite besteht aus Gips, der in der scharfgratigen Faltenführung den Stil des 19. Jahrhunderts erkennen läßt. Nach Abnahme der Farbe sind seitlich die Bruchstellen erkennbar geworden, die von dem abgeschlagenen Reliefgrund stammen. Der Kopf Mariens wie der des Kindes saßen mit dem Hinterhaupt ebenfalls im Grund und sind erst bei der Umwandlung des Reliefs in die Statue herausgearbeitet worden. Noch deutlich ist die vom übrigen abweichende Meißelführung festzustellen. Die viereckige Sockelplatte, in der die beschuhten Füße stecken, ist ebenfalls eine Ergänzung aus Gips. Der Vorgang selbst ist nicht ohne Parallele. Unter den byzantinischen Elfenbeintafeln sind die beiden Standfiguren der Hodegetria in New York und Hamburg wie der Thronende Christus im Victoria and Albert Museum oder das Anastasis-Fragment in Berlin zu späterer Zeit aus ihrem Reliefgrund herausgeschnitten worden. Zugleich wurde am rechten Knie eine keilförmige Ausflückung in Stein sichtbar, die bereits zur Entstehungszeit erfolgt sein muß. Auf eine spätere Beschädigung hingegen geht der Bruch zurück, der die Statue in Höhe der Hüfte durchläuft. Dem 19. Jahrhundert wird die Ergänzung und Herrichtung zuzurechnen sein, da die Figur damals an einem Pfeiler im südlichen Seitenschiff aufgestellt wurde, wo sie 1867 erwähnt wird.

Damit entfällt die seit J. Klein (Die romanische Steinplastik des Niederrheins, Straßburg 1916, S. 40) gern vertretene Annahme, in der Statue die erste freistehende Marienfigur auf deutschem Boden zu besitzen, wobei man den kontinuierlichen Übergang vom Relief zur Vollskulptur an einem besonders qualitätvollen Werk beobachten zu können glaubte. So bedauerlich das sein mag, um so besser fügt sich die Figur jetzt in die kölnische Steinplastik der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts ein. Aus der umfangreichen Tätigkeit dieser, meist nach St. Pantaleon lokalisierten Werkstatt stammen die Tympana aus St. Pantaleon (jetzt Schnütgen-Museum) und von St. Cäcilien, der Altaraufsatz in Brauweiler, der Plektrudengrabstein in St. Maria im Kapitol, Werke, die sich alle als Reliefs darbieten. Über das ursprüngliche Aussehen des Marienreliefs sind nur Vermutungen möglich. Die Darstellung als Elëusa, die sich als Bildtyp im byzantinischen Bereich bereits im 9. Jahrhun-

dert nachweisen läßt und ihre Verbreitung im Abendland vor allem im 12. Jahrhundert erlebte, legt nahe, daß es sich um eine Einzelfigur gehandelt hat. Dabei ist ungeklärt, ob das Urbild die Gottesmutter thronend oder stehend wiedergab. „Für die Annahme, daß das Urbild die Mutter stehend und in ganzer Figur abgebildet habe, läßt sich . . . geltend machen, daß, gemessen an der Zahl der überhaupt vor 1250 im Abendland geschaffenen Bilder der stehenden Maria mit dem Kind, der Anteil der Elëusa-Darstellungen überraschend groß ist“ (K. A. Wirth, in RDK IV, Sp. 1300). Der Kölner Figur ikonographisch am nächsten kommt die stehende Elëusa in einem griechischen Evangeliar der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts der Freer-Collection, Washington (C. R. Morey, in: Dennison and Morey, *Studies in East Christian and Roman Art*, New York 1918, pl. X; *Art Bulletin* XX/1938, p. 31 fig. 4). Man würde dann ein Relief in der Art der gleichzeitigen Maria Lactans aus St. Laurent in Lüttich, das einen verwandten, jedoch mosanen Stil vorträgt, annehmen. Doch sei auch vermerkt, daß die Figur die gleiche Höhe besitzt, wie sie die Mittelfigur Christi im Pantaleonstympanon besaß, und daß aus der Werkstatt zwei Tympana mit den Titelhiligen ihrer Kirche hervorgegangen sind. Auf die Verwendung von byzantinischen Vorlagen, mittel- oder unmittelbar, innerhalb der Werkstatt weist am deutlichsten der Stil des Pantaleonstympanon, und für die beiden im Knielauf gegebenen Gestalten von Valerianus und Tiburtius am Cäcilientympanon hat H. Schnitzler auf byzantinische Modelle hingewiesen, wie sie auch den Engelsfiguren an der Bronzetür des Barisanus von Trani in Ravello vorgelegen haben (*Alte Kunst im Schnütgen-Museum*, Essen 1956, S. 22).

Nach der Freilegung bietet sich die Marienfigur in einer Schönheit und Meisterschaft dar, wie sie nur noch der Plektrudengrabstein besitzt. Ein Hauch knospenden Lebens liegt über die Gruppe gebreitet. Die mädchenhafte Anmut der Gestalt mit ihrer leichten Ausbiegung, mit den behutsamen, das Kind stützenden Händen, ist von einer seltenen Zartheit der Empfindung. Der gebändigte Fluß der Faltenführung umzieht jetzt die Glieder klar, maßvoll und straff. Schlank wächst die Gestalt auf, verbreitert sich mit den vielfältigen Verschränkungen des Sitzens, Stützens, Tragens und Umarmens, um schließlich ihren Höhepunkt und Abschluß in der gemeinsamen Bewegung, der Neigung der Köpfe zueinander, zu finden, in der Mutter und Kind sich vereinen.

Christian Beutler

DEUTSCHE LANDSCHAFTSMALEREI VON 1800 – 1914

Ausstellung in der National-Galerie Berlin

(Mit 1 Abbildung)

In der National-Galerie Berlin zeigte die Lucas-Cranach-Kommission im September und im Oktober 1957 eine Ausstellung deutscher Landschaftsmalerei von 1800 bis 1914. Der vorbildlich gearbeitete Katalog von M. Prause-Leipzig kann als unentbehrliches Hilfsmittel bei künftiger Beschäftigung mit diesem Stoffgebiet gelten.

An 350 Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen, meist aus ostdeutschen Museumsbeständen und durchweg bester Qualität, wurde veranschaulicht, daß sich die Ent-

wicklung der Landschaftskunst des letzten Jahrhunderts und der Zeit vor dem ersten Weltkrieg als Wechsel form- und naturbetonender Tendenzen charakterisieren läßt, wobei sich im Expressionismus die Ergebnisse der Stilstufen summieren. Die Künstler der heroischen Periode (Hackert, Reinhart, Klengel, Koch), von der Idee her bestimmt, mehr oder weniger an Poussin und Lorrain orientiert, fassen die Landschaft als Objekt von körperlicher Bestimmtheit auf. Das gleiche Grundgefühl herrscht, trotz malerischer, stimmungsmäßiger oder pathetischer Beimischungen, beim frühen Richter, bei Rohden oder den Brüdern Fries und Olivier. Im Expressionismus verbindet sich souveräne Formgebung mit einer Farbe, deren Befreiung im Skizzen-Impressionismus (Dahl, Blechen, Nerly, Rottmann, Gille, Rayski, der Menzel der 1840er Jahre) vorbereitet und, nach dem naturalistischen Zwischenspiel des Biedermeier (Münchener Schule), in Freilichtmalerei (Leibl-Kreis, Weimarer Meister) und Ein-druckskunst (neben den bekannten Vertretern wurden vor allem Kuehl und Sterl herausgestellt) vollzogen wird. Bei Feuerbach, Marées und Böcklin, alle drei sind am Verselbständigungsprozeß von Form und Farbe wesentlich beteiligt, liegen die Elemente, die der Expressionismus vereinigen soll, schon zur Synthese bereit. Als Künstler des Übergangs zur Moderne waren Klinger (mit der erstaunlichen „Ansicht des Kolosseums“ aus den Dresdner Sammlungen), P. Baum und der im allgemeinen zu wenig gewürdigte C. Hermann auf der Ausstellung vertreten. In den späten Bildern von Corinth und Hagemeister wird impressionistische Gesinnung durch ungewöhnliche Dynamik des Vortrags überwunden.

Als besonders bedeutsam für den Betrachter von heute erwiesen sich die Werke der Romantik und des Expressionismus. Von den dichterisch empfundenen Bildern C. D. Friedrichs fesselten fast noch mehr als die berühmten „Zwei Männer in Betrachtung des Mondes“ (Dresden) das „Seestück im Mondschein“ (Leipzig, ex coll. Speck von Sternburg) im frostigen Klang von Blau, Schwarz und Weiß und der „Morgennebel im Gebirge“ (Rudolstadt), völlig formentbunden, zu Poesie sublimierte Wirklichkeit. Neben der „Landschaft aus Böhmen“ des Weimarer Museums, den „Lebensstufen“ (Leipzig), der „Ruine Eldena im Riesengebirge“ (Greifswald) hingen selten gezeigte Stücke, wie die Schweriner „Winterlandschaft“ (Rave, Z. f. Kw. 5, 229) und die „Gartenterrasse“ (Potsdam). Beim „Friedhof im Schnee“ (Leipzig, ex coll. Speck von Sternburg) störte die Überdosis Vergänglichkeitsromantik, während das „Hünengrab im Herbst“ (Dresden) durch malerische Härten gegen die andern Werke des Meisters abfiel. Die „Ansicht Dresdens im Mondschein“ (Leihgabe im Greifswalder Museum) dürfte eher in den Dahlkreis gehören.

Wichtig war auch die Auswahl von Aquarellen und Zeichnungen Friedrichs. Neben den bekannten Leipziger Kreideküsten, der „Ufersenke“ aus der Nationalgalerie sah man u. a. die wenig beachtete „Ostsee bei Rügen“ (Halle) und die im Original überraschende, kürzlich vom Greifswalder Museum aus der Slg. Siemssen angekaufte Darstellung des Marktplatzes in Greifswald mit den Angehörigen der Familie Friedrichs. Am interessantesten war eine Neuerwerbung der Leipziger Sammlung, ein Aquarell der „Wissower Klinken“ (Abb. 1). Ich würde das Blatt, im Gegensatz zur Katalog-

über Kunstwerke der sog. Konzilszeit (Konstanzer Konzil 1414/18, Basler Konzil 1431/49); denn es handelt sich hier um eine Zeitspanne, in der der deutsche Südwesten nicht nur politisch, sondern auch künstlerisch europäische Bedeutung besaß.

Wesentlich neue Ergebnisse erzielt der Autor im Aufsatz über Wilhelm Ziegler, indem er sein „oeuvre“ gegen dasjenige des Meisters von Meßkirch scharf abgrenzt. Bisher unveröffentlicht waren die Studien über Martin Schongauer, Meister und Werkstatt. Die Anregung dazu scheint von Ursula Petersens unveröffentlichter Dissertation über den Monogrammist A G (Freiburg/Br., 1953) ausgegangen zu sein.

Zusammenfassend sei gesagt, daß Julius Baums neues Buch nicht nur vom interessierten Laien mit Freude gelesen wird, sondern daß es für jeden Fachmann eine unentbehrliche Fundgrube wichtiger Erkenntnisse und Quellen bedeutet.

Christian Altgraf Salm

GEORGES MARLIER, *Ambrosius Benson et la peinture à Bruges au temps de Charles Quint*. Damme, Editions du Musée van Maerlant, 1957. 343 S., 80 Taf.

Der von Hulin de Loo anläßlich der Brügger Leihausstellung 1902 entdeckte Ambrosius Benson, Lombarde von Geburt und Schulung, zum Niederländer durch seine Tätigkeit bei Gerard David und durch dauernden Aufenthalt in Brügge bis zu seinem Tode geworden, hat sich im Laufe der Zeit als ein recht fruchtbarer und geschätzter Maler herausgestellt. Zumal einzelne seiner Bildnisse haben eine günstige Meinung von seiner Begabung erzeugt. Bodenhausen hatte in seinem Buch über Gerard David 1905 gegen 20 Werke seiner Hand gruppiert. Friedländer gab in einem Aufsatz über seine Porträts 1910 die Zahl der erhaltenen mit mehr als 40 an, das Verzeichnis im 11. Bande seiner Altniederländischen Malerei von 1934 umfaßt 92 Tafeln. Es war zu erwarten, daß die Ziffer noch steigen würde.

Dank Marlier's gründlicher Sammlung des Materials ist nunmehr ein Oeuvre von über 150 Werken beisammen, obwohl von dem Verfasser eine erhebliche Zahl nicht gesicherter Stücke ausgeschieden wurde. Durch ihn ist zumal eine deutlichere Vorstellung von dem Schaffen Benson's in seinen letzten Jahrzehnten – er starb erst 1550 – gewonnen worden. Auch konnte er vereinzelte Arbeiten des Sohnes Wilhelm und des Enkels Ambrosius nachweisen. Soviel ich sehe, ist der Katalog der Bilder mit Umsicht aufgestellt. Nur wenige Werke, etwa bei den Halbfigurenmadonnen und den „fêtes galantes“, welche letztere überraschend vermehrt werden konnten, dürften der Kritik vielleicht ausgesetzt sein. Marlier ist es gelungen, das Vorbild der (ehemals) Nürnberger hl. Familie, eines der beiden signierten Werke des Künstlers, nachzuweisen. Wie Friedländer scharfsichtig vermutete, ist es in der Tat eine Komposition des Andrea del Sarto (1943 in New York versteigert).

Die Meister zweiten Ranges werden in den Niederlanden nicht nach Verdienst gewürdigt, ist die Meinung Marlier's. Es ist einer der Beweggründe, die ihn zu seiner umfassenden Arbeit angespornt haben. Neues lasse sich kaum noch über die van Eyck, Rogier, Memling sagen. Man kann da freilich anderer Ansicht sein . . .

Marlier hat der Hoffnung Ausdruck gegeben, daß seine Zusammenstellung die Produktion Benson's weniger einförmig erscheinen läßt, als sie den meisten gilt. Er findet, daß sein Held auf der Höhe der Aufgaben war, die seine Zeitgenossen ihm stellten, und er zitiert den Marques de Lozoya (Juan de Contreras), der Benson unter anderem einen „admirable dessinateur“ nannte. Das geht denn doch wohl zu weit.

Marlier leugnet die Schwächen Benson's nicht – S. 136 spricht er selbst von der unleugbaren Langeweile desselben –, aber er schätzt seine Vorzüge zugleich höher als es gemeinhin geschehen ist. Ohne diese Einstellung hätte er seine Aufgabe schwerlich mit solcher Gründlichkeit und Kritik durchgeführt, aber das Lob, das Benson gespendet wird, klingt in seinem und Lozoya's Munde etwas konventionell und matt. Ein nicht geringer Teil der Bilder ist Nachbildung älterer Werke. Benson gleicht darin David, doch ist dieser sogar bei der Übernahme fremder Kompositionen origineller und warmerziger; koloristisch enthalten sie zuweilen Überraschendes. Benson's Kunst ist reichlich monoton und starr. In ihrer hieratischen Strenge entsprach sie dem spanischen Geschmack, und es ist verständlich, daß die umfangreichsten Aufträge von der iberischen Halbinsel kamen. Aber in dem Nordländer Kempener (Campana) und in Luis de Morales besaßen die Spanier Persönlichkeiten von anderem Format, und in Brügge selbst wirkte neben und nach David der erfindungsreiche, charmante Provost, mit dem sich Benson nicht messen kann.

Ein kleines Malheur, immerhin aber doch bezeichnend für das Ganze, ist dem Verfasser mit der Darstellung der Eva (Privatbesitz) unterlaufen, der einzigen farbigen Wiedergabe des Buches, die gleich zweimal, groß und als Ausschnitt auf dem Umschlag, in ganzer Figur als Titelbild wiedergegeben ist. Marlier's Schätzung läßt ihn Namen wie Leonardo, Raffael und Memling zitieren, mit dem Ergebnis, daß die Vorlage doch unbekannt sei und mithin das gefällige Stück eine Art Paradigma der Kunst Bensons sei. Das ist es auch, aber eben doch in dem Sinne einer geschmackvollen Nachahmung. Das gerühmte Werk ist nach der Eva in Dürer's Stich von 1504, was Marlier entgangen ist.

Das Buch enthält Wiedergaben der meisten Werke Benson's. Es ist auch hierdurch als Nachschlagewerk über den Maler unentbehrlich. Friedrich Winkler

WILLI DROST, *Adam Elsheimer als Zeichner*. – Goudts Nachahmungen und Elsheimers Weiterleben bei Rembrandt. Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1957. 220 Seiten mit 242 Abbildungen. DM 33. –

Adam Elsheimer begann seinen Weg in seiner Vaterstadt Frankfurt a. M., wo er Einflüsse niederländischer Meister der sog. Frankenthaler Schule erfuhr, lernte dann bei Rottenhammer in Venedig, bis er in Rom zu seiner eigentlichen Form fand. Inwieweit sich diese Stationen seines Werdeganges in seinem zeichnerischen Werk widerspiegeln, ist bisher noch nicht eigentlich untersucht worden.

In Rom hat Elsheimer zu seinen Lebzeiten und weit darüber hinaus eine große Wirkung ausgeübt, insbesondere auf eine ganze Reihe von niederländischen Künstlern (vgl. dazu für die Zeichnung Kurt Bauch über Jan Pynas, Oud Holland 1935;

Jacob Pynas, ebenda 1937, S. 242; J. G. v. Gelder, Jan van de Velde, 1933, bes. S. 74 – 76). Besonders eng und zur eigentlichen Schülerschaft wurde dieses Verhältnis bei Hendrick Goudt, der Elsheimer beträchtlich überlebte. Ein Großteil der Zeichnungen beider Künstler wird in dem Skizzenbuch im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt a. M. aufbewahrt, dessen Aufteilung auf Elsheimer und Goudt immer wieder zur Debatte steht. Heinrich Weizsäcker hat nach seiner Veröffentlichung des Skizzenbuches (1923) in seinem Werk über Elsheimer (Berlin 1936, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft) durch Gegenüberstellung der von ihm Goudt zugeschriebenen Zeichnungen mit Graphik von Goltzius, Spranger, Saenredam, J. de Gheyn und Chr. von Sichem recht einleuchtend einen konkreten Ausgangspunkt für deren stilistische und herkunftsmäßige Beurteilung zu gewinnen verstanden: Goudt erweist sich damit im Gegensatz zu Elsheimer als ein aus niederländischen Traditionen kommender, stets anlehnungsbedürftiger Künstler (Weizsäcker S. 281, 283: Goudt geht gerade auf den „archaisierenden“ Goltzius zurück). Weizsäcker schrieb daher 1936 einen erheblichen Teil der von ihm 1923 zunächst für Elsheimer in Anspruch genommenen Zeichnungen aus Gründen der Qualität Goudt zu, worin er von seinen Rezensenten Dodgson und Friedländer unterstützt wurde.

Es war notwendig, diese Bemerkungen der Besprechung des Buches von Drost vorzuschicken, da D. diesen Weg der Untersuchung nicht gewählt hat und von dieser Situation der Forschung aus nicht weitergegangen ist. Dagegen ist an seiner Untersuchungsweise neuartig im Bereich der Elsheimer-Forschung, daß er die Zeichnungen unter dem Gesichtspunkt des Werkstattproblems betrachtet, wie es bisher zum Teil in der Rembrandtforschung getan worden ist. Dazu erhofft er sich von einer bis ins Mikroskopisch-Naturwissenschaftliche gehenden Untersuchung der Struktur des einzelnen Blattes „der Kunstgeschichte das Interesse, das sie als ernste Wissenschaft zu verlieren im Begriff steht“ (S. 13 unten) zurückzugewinnen. Nun kennen wir von Rembrandt, z. B. innerhalb des so problematischen Bestandes der Münchner Handzeichnungen, echte Zeichnungen, Zeichnungen, die von fremder Hand ergänzt wurden, und solche, die gänzlich Kopien sind (vgl. dazu den Katalog der Münchner Rembrandt-Ausstellung 1957 und die Besprechung von E. Trautsholdt in Kunstchronik 1957, S. 160 f.). Im Falle von Elsheimer und Goudt liegt dagegen die Situation insofern viel ungünstiger, als ein fundierter, gesicherter Bestand an Elsheimer-Zeichnungen kaum vorliegt, vielmehr jede Zuschreibung erst einer möglichst soliden Begründung bedarf. Ohne eine Überprüfung von Fall zu Fall vor dem Original vorzunehmen, kann hier nicht entschieden werden, inwieweit man D. in seiner Annahme von Ergänzung von Elsheimer-Zeichnungen durch Goudt, ja manchmal von gemeinsamer Arbeit – die auch über das in vergleichbaren Fällen bei Rembrandt Gewohnte weit hinausgehen würde – wird folgen können. (Auch noch so detaillierte Photos, wie sie z. T. beigegeben wurden, dürfen das Studium der Originale nicht ersetzen). Es ist auch die Frage, wie weit D. das Verhältnis von Goudt zu Elsheimer überspitzend dramatisiert, wenn er (z. B. S. 119/120) von dem „Wachsen des schizophrenen Zuges“ bei Goudt in seinem Verhältnis zu Elsheimer spricht.

Auch in den Fällen, in denen D. Zeichnungen, die Weizsäcker an Goudt gegeben hatte, nun Elsheimer zurückgibt, wird vielleicht erst weitere Forschung eine definitive Klärung erzielen. An den Gemäldezuschreibungen Weizsäckers und seinen eigenen in der Elsheimer-Monographie von 1933 nimmt D. (S. 148, S. 214 Anm. 51) eine Kritik vor, der u. a. auch die Münchner und die Hamburger Fassung der Johannespredigt, zwei bisherige Stützen des Frühwerkes, zum Opfer fallen. Ebenso übt D. an einer Reihe seiner Zeichnungszuschreibungen von 1933 Selbstkritik. Seine heutige Beurteilung der Elsheimer-Zeichnungen findet sich nach der vorausgehenden eingehenden Besprechung des Frankfurter Skizzenbandes und seiner Probleme in einem weiteren Hauptteil „Elsheimer in den europäischen Sammlungen“. Es wären an veröffentlichten Zeichnungen u. a. hier noch zu berücksichtigen gewesen: die Blätter in der ehem. Sammlung Fenwick, jetzt London, Brit. Museum; die beiden Zeichnungen des Ashmolean Museums in Oxford (Katalog von Parker), sowie schließlich auch die des Fogg Museums, Cambridge/Mass. (Katalog von A. Mongan und P. Sachs).

Schwer einzusehen ist, warum die kürzlich von Berlin erworbene Campagna-Landschaft (S. 126) ebenso wie die übrigen Berliner und Londoner Blätter in Gouache-Technik nicht von Elsheimer sein sollen, etwa in Hinblick auf die Rückseite des Berliner Blattes (vgl. dazu H. Möhle in den Berichten der Berliner Museen 1957, S. 11 f.). Es wird darauf zurückzukommen sein. Sollte man bei einem Blatt wie dem Wiener D 514 (nicht 515) und verwandten Blättern nicht doch in der holländischen Kleidung der Männer und Frauen mit Weizsäcker (S. 274) ein Argument gegen Elsheimer sehen, der nie in Holland war, während es D. „in der Hauptsache von Elsheimer entworfen und ausgeführt“ hält. Denn sieht man etwa die Bilder der Bentvueghels in dem Buche gleichen Titels von G. J. Hoogewerff (1952), so kann keine Rede davon sein, daß die Holländer in Italien an ihrer heimischen Tracht festgehalten hätten.

Ein abschließender Teil befaßt sich mit Elsheimer und Rembrandt. Wenn hier D. eigentlich erstmalig exakt nachweisen will, daß die Wirkung Elsheimers auf Rembrandt stärker war und die Zusammenhänge mannigfaltiger sind, als dies bisher angenommen wurde, und ferner zeigen will, *wie* diese beschaffen waren, so wird dies an einer ganzen Reihe von Beispielen und auch sehr instruktiv gegenübergestellter Abbildungen einleuchtend und das Wesen beider Künstler in ihren Gemeinsamkeiten und Besonderheiten klärend dargestellt – eine sehr willkommene Ergänzung zu vieler nur spezialistischer Rembrandt-Literatur der letzten Zeit. Die Tatsache des Einflusses auf Rembrandt muß nach der historischen Sachlage dabei nicht immer auch ein Argument für die Eigenhändigkeit als Elsheimer-Zeichnung sein. Umgekehrt können Elsheimer-Zeichnungen auch in Kopien aus dem Rembrandt-Kreis vorliegen.

Es besteht nach D. große Wahrscheinlichkeit, daß das Frankfurter Skizzenbuch zu dem Bestand von Zeichnungen von Elsheimer und Goudt gehört, die als Besitz des Malers Jan van de Capelle verbürgt sind. Jedenfalls wird sie Rembrandt dort gesehen haben. D. möchte annehmen, daß sie vor 1656 in Rembrandts Besitz waren.

Sollte man nicht, wenn man wie D. so viele Vorformen Rembrandts bei Elsheimer findet, Elsheimer auch die – erstaunliche – kompositionelle Vorwegnahme von

über Kunstwerke der sog. Konzilszeit (Konstanzer Konzil 1414/18, Basler Konzil 1431/49); denn es handelt sich hier um eine Zeitspanne, in der der deutsche Südwesten nicht nur politisch, sondern auch künstlerisch europäische Bedeutung besaß.

Wesentlich neue Ergebnisse erzielt der Autor im Aufsatz über Wilhelm Ziegler, indem er sein „oeuvre“ gegen dasjenige des Meisters von Meßkirch scharf abgrenzt. Bisher unveröffentlicht waren die Studien über Martin Schongauer, Meister und Werkstatt. Die Anregung dazu scheint von Ursula Petersens unveröffentlichter Dissertation über den Monogrammist A G (Freiburg/Br., 1953) ausgegangen zu sein.

Zusammenfassend sei gesagt, daß Julius Baums neues Buch nicht nur vom interessierten Laien mit Freude gelesen wird, sondern daß es für jeden Fachmann eine unentbehrliche Fundgrube wichtiger Erkenntnisse und Quellen bedeutet.

Christian Altgraf Salm

GEORGES MARLIER, *Ambrosius Benson et la peinture à Bruges au temps de Charles Quint*. Damme, Editions du Musée van Maerlant. 1957. 343 S., 80 Taf.

Der von Hulin de Loo anläßlich der Brügger Leihausstellung 1902 entdeckte Ambrosius Benson, Lombarde von Geburt und Schulung, zum Niederländer durch seine Tätigkeit bei Gerard David und durch dauernden Aufenthalt in Brügge bis zu seinem Tode geworden, hat sich im Laufe der Zeit als ein recht fruchtbarer und geschätzter Maler herausgestellt. Zumal einzelne seiner Bildnisse haben eine günstige Meinung von seiner Begabung erzeugt. Bodenhausen hatte in seinem Buch über Gerard David 1905 gegen 20 Werke seiner Hand gruppiert. Friedländer gab in einem Aufsatz über seine Porträts 1910 die Zahl der erhaltenen mit mehr als 40 an, das Verzeichnis im 11. Bande seiner Altniederländischen Malerei von 1934 umfaßt 92 Tafeln. Es war zu erwarten, daß die Ziffer noch steigen würde.

Dank Marlier's gründlicher Sammlung des Materials ist nunmehr ein Oeuvre von über 150 Werken beisammen, obwohl von dem Verfasser eine erhebliche Zahl nicht gesicherter Stücke ausgeschieden wurde. Durch ihn ist zumal eine deutlichere Vorstellung von dem Schaffen Benson's in seinen letzten Jahrzehnten – er starb erst 1550 – gewonnen worden. Auch konnte er vereinzelte Arbeiten des Sohnes Wilhelm und des Enkels Ambrosius nachweisen. Soviel ich sehe, ist der Katalog der Bilder mit Umsicht aufgestellt. Nur wenige Werke, etwa bei den Halbfigurenmadonnen und den „fêtes galantes“, welche letztere überraschend vermehrt werden konnten, dürften der Kritik vielleicht ausgesetzt sein. Marlier ist es gelungen, das Vorbild der (ehemals) Nürnberger hl. Familie, eines der beiden signierten Werke des Künstlers, nachzuweisen. Wie Friedländer scharfsichtig vermutete, ist es in der Tat eine Komposition des Andrea del Sarto (1943 in New York versteigert).

Die Meister zweiten Ranges werden in den Niederlanden nicht nach Verdienst gewürdigt, ist die Meinung Marlier's. Es ist einer der Beweggründe, die ihn zu seiner umfassenden Arbeit angespornt haben. Neues lasse sich kaum noch über die van Eyck, Rogier, Memling sagen. Man kann da freilich anderer Ansicht sein . . .

Marlier hat der Hoffnung Ausdruck gegeben, daß seine Zusammenstellung die Produktion Benson's weniger einförmig erscheinen läßt, als sie den meisten gilt. Er findet, daß sein Held auf der Höhe der Aufgaben war, die seine Zeitgenossen ihm stellten, und er zitiert den Marques de Lozoya (Juan de Contreras), der Benson unter anderem einen „admirable dessinateur“ nannte. Das geht denn doch wohl zu weit.

Marlier leugnet die Schwächen Benson's nicht – S. 136 spricht er selbst von der unleugbaren Langeweile desselben –, aber er schätzt seine Vorzüge zugleich höher als es gemeinhin geschehen ist. Ohne diese Einstellung hätte er seine Aufgabe schwerlich mit solcher Gründlichkeit und Kritik durchgeführt, aber das Lob, das Benson gespendet wird, klingt in seinem und Lozoya's Munde etwas konventionell und matt. Ein nicht geringer Teil der Bilder ist Nachbildung älterer Werke. Benson gleicht darin David, doch ist dieser sogar bei der Übernahme fremder Kompositionen origineller und warmherziger; koloristisch enthalten sie zuweilen Überraschendes. Benson's Kunst ist reichlich monoton und starr. In ihrer hieratischen Strenge entsprach sie dem spanischen Geschmack, und es ist verständlich, daß die umfangreichsten Aufträge von der iberischen Halbinsel kamen. Aber in dem Nordländer Kempener (Campana) und in Luis de Morales besaßen die Spanier Persönlichkeiten von anderem Format, und in Brügge selbst wirkte neben und nach David der erfindungsreiche, charmante Provost, mit dem sich Benson nicht messen kann.

Ein kleines Malheur, immerhin aber doch bezeichnend für das Ganze, ist dem Verfasser mit der Darstellung der Eva (Privatbesitz) unterlaufen, der einzigen farbigen Wiedergabe des Buches, die gleich zweimal, groß und als Ausschnitt auf dem Umschlag, in ganzer Figur als Titelbild wiedergegeben ist. Marlier's Schätzung läßt ihn Namen wie Leonardo, Raffael und Memling zitieren, mit dem Ergebnis, daß die Vorlage doch unbekannt sei und mithin das gefällige Stück eine Art Paradigma der Kunst Bensons sei. Das ist es auch, aber eben doch in dem Sinne einer geschmackvollen Nachahmung. Das gerühmte Werk ist nach der Eva in Dürer's Stich von 1504, was Marlier entgangen ist.

Das Buch enthält Wiedergaben der meisten Werke Benson's. Es ist auch hierdurch als Nachschlagewerk über den Maler unentbehrlich.

Friedrich Winkler

WILLI DROST, *Adam Elsheimer als Zeichner*. – Goudts Nachahmungen und Elsheimers Weiterleben bei Rembrandt. Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1957. 220 Seiten mit 242 Abbildungen. DM 33. –

Adam Elsheimer begann seinen Weg in seiner Vaterstadt Frankfurt a. M., wo er Einflüsse niederländischer Meister der sog. Frankenthaler Schule erfuhr, lernte dann bei Rottenhammer in Venedig, bis er in Rom zu seiner eigentlichen Form fand. Inwieweit sich diese Stationen seines Werdeganges in seinem zeichnerischen Werk widerspiegeln, ist bisher noch nicht eigentlich untersucht worden.

In Rom hat Elsheimer zu seinen Lebzeiten und weit darüber hinaus eine große Wirkung ausgeübt, insbesondere auf eine ganze Reihe von niederländischen Künstlern (vgl. dazu für die Zeichnung Kurt Bauch über Jan Pynas, Oud Holland 1935;

Jacob Pynas, ebenda 1937, S. 242; J. G. v. Gelder, Jan van de Velde, 1933, bes. S. 74 – 76). Besonders eng und zur eigentlichen Schülerschaft wurde dieses Verhältnis bei Hendrick Goudt, der Elsheimer beträchtlich überlebte. Ein Großteil der Zeichnungen beider Künstler wird in dem Skizzenbuch im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt a. M. aufbewahrt, dessen Aufteilung auf Elsheimer und Goudt immer wieder zur Debatte steht. Heinrich Weizsäcker hat nach seiner Veröffentlichung des Skizzenbuches (1923) in seinem Werk über Elsheimer (Berlin 1936, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft) durch Gegenüberstellung der von ihm Goudt zugeschriebenen Zeichnungen mit Graphik von Goltzius, Spranger, Saenredam, J. de Gheyn und Chr. von Sichem recht einleuchtend einen konkreten Ausgangspunkt für deren stilistische und herkunftsmäßige Beurteilung zu gewinnen verstanden: Goudt erweist sich damit im Gegensatz zu Elsheimer als ein aus niederländischen Traditionen kommender, stets anlehnungsbedürftiger Künstler (Weizsäcker S. 281, 283: Goudt geht gerade auf den „archaisierenden“ Goltzius zurück). Weizsäcker schrieb daher 1936 einen erheblichen Teil der von ihm 1923 zunächst für Elsheimer in Anspruch genommenen Zeichnungen aus Gründen der Qualität Goudt zu, worin er von seinen Rezensenten Dodgson und Friedländer unterstützt wurde.

Es war notwendig, diese Bemerkungen der Besprechung des Buches von Drost vorauszuschicken, da D. diesen Weg der Untersuchung nicht gewählt hat und von dieser Situation der Forschung aus nicht weitergegangen ist. Dagegen ist an seiner Untersuchungsweise neuartig im Bereich der Elsheimer-Forschung, daß er die Zeichnungen unter dem Gesichtspunkt des Werkstattproblems betrachtet, wie es bisher zum Teil in der Rembrandtforschung getan worden ist. Dazu erhofft er sich von einer bis ins Mikroskopisch-Naturwissenschaftliche gehenden Untersuchung der Struktur des einzelnen Blattes „der Kunstgeschichte das Interesse, das sie als ernste Wissenschaft zu verlieren im Begriff steht“ (S. 13 unten) zurückzugewinnen. Nun kennen wir von Rembrandt, z. B. innerhalb des so problematischen Bestandes der Münchner Handzeichnungen, echte Zeichnungen, Zeichnungen, die von fremder Hand ergänzt wurden, und solche, die gänzlich Kopien sind (vgl. dazu den Katalog der Münchner Rembrandt-Ausstellung 1957 und die Besprechung von E. Trautscholdt in Kunstchronik 1957, S. 160 f.). Im Falle von Elsheimer und Goudt liegt dagegen die Situation insofern viel ungünstiger, als ein fundierter, gesicherter Bestand an Elsheimer-Zeichnungen kaum vorliegt, vielmehr jede Zuschreibung erst einer möglichst soliden Begründung bedarf. Ohne eine Überprüfung von Fall zu Fall vor dem Original vorzunehmen, kann hier nicht entschieden werden, inwieweit man D. in seiner Annahme von Ergänzung von Elsheimer-Zeichnungen durch Goudt, ja manchmal von gemeinsamer Arbeit – die auch über das in vergleichbaren Fällen bei Rembrandt Gewohnte weit hinausgehen würde – wird folgen können. (Auch noch so detaillierte Photos, wie sie z. T. beigegeben wurden, dürfen das Studium der Originale nicht ersetzen). Es ist auch die Frage, wie weit D. das Verhältnis von Goudt zu Elsheimer überspitzend dramatisiert, wenn er (z. B. S. 119/120) von dem „Wachsen des schizophrenen Zuges“ bei Goudt in seinem Verhältnis zu Elsheimer spricht.

Auch in den Fällen, in denen D. Zeichnungen, die Weizsäcker an Goudt gegeben hatte, nun Elsheimer zurückgibt, wird vielleicht erst weitere Forschung eine definitive Klärung erzielen. An den Gemäldezuschreibungen Weizsäckers und seinen eigenen in der Elsheimer-Monographie von 1933 nimmt D. (S. 148, S. 214 Anm. 51) eine Kritik vor, der u. a. auch die Münchner und die Hamburger Fassung der Johannespredigt, zwei bisherige Stützen des Frühwerkes, zum Opfer fallen. Ebenso übt D. an einer Reihe seiner Zeichnungszuschreibungen von 1933 Selbstkritik. Seine heutige Beurteilung der Elsheimer-Zeichnungen findet sich nach der vorausgehenden eingehenden Besprechung des Frankfurter Skizzenbandes und seiner Probleme in einem weiteren Hauptteil „Elsheimer in den europäischen Sammlungen“. Es wären an veröffentlichten Zeichnungen u. a. hier noch zu berücksichtigen gewesen: die Blätter in der ehem. Sammlung Fenwick, jetzt London, Brit. Museum; die beiden Zeichnungen des Ashmolean Museums in Oxford (Katalog von Parker), sowie schließlich auch die des Fogg Museums, Cambridge/Mass. (Katalog von A. Mongan und P. Sachs).

Schwer einzusehen ist, warum die kürzlich von Berlin erworbene Campagna-Landschaft (S. 126) ebenso wie die übrigen Berliner und Londoner Blätter in Gouache-Technik nicht von Elsheimer sein sollen, etwa in Hinblick auf die Rückseite des Berliner Blattes (vgl. dazu H. Möhle in den Berichten der Berliner Museen 1957, S. 11 f.). Es wird darauf zurückzukommen sein. Sollte man bei einem Blatt wie dem Wiener D 514 (nicht 515) und verwandten Blättern nicht doch in der holländischen Kleidung der Männer und Frauen mit Weizsäcker (S. 274) ein Argument gegen Elsheimer sehen, der nie in Holland war, während es D. „in der Hauptsache von Elsheimer entworfen und ausgeführt“ hält. Denn sieht man etwa die Bilder der Bentvueghels in dem Buche gleichen Titels von G. J. Hoogewerff (1952), so kann keine Rede davon sein, daß die Holländer in Italien an ihrer heimischen Tracht festgehalten hätten.

Ein abschließender Teil befaßt sich mit Elsheimer und Rembrandt. Wenn hier D. eigentlich erstmalig exakt nachweisen will, daß die Wirkung Elsheimers auf Rembrandt stärker war und die Zusammenhänge mannigfaltiger sind, als dies bisher angenommen wurde, und ferner zeigen will, *wie* diese beschaffen waren, so wird dies an einer ganzen Reihe von Beispielen und auch sehr instruktiv gegenübergestellter Abbildungen einleuchtend und das Wesen beider Künstler in ihren Gemeinsamkeiten und Besonderheiten klärend dargestellt – eine sehr willkommene Ergänzung zu vieler nur spezialistischer Rembrandt-Literatur der letzten Zeit. Die Tatsache des Einflusses auf Rembrandt muß nach der historischen Sachlage dabei nicht immer auch ein Argument für die Eigenhändigkeit als Elsheimer-Zeichnung sein. Umgekehrt können Elsheimer-Zeichnungen auch in Kopien aus dem Rembrandt-Kreis vorliegen.

Es besteht nach D. große Wahrscheinlichkeit, daß das Frankfurter Skizzenbuch zu dem Bestand von Zeichnungen von Elsheimer und Goudt gehört, die als Besitz des Malers Jan van de Capelle verbürgt sind. Jedenfalls wird sie Rembrandt dort gesehen haben. D. möchte annehmen, daß sie vor 1656 in Rembrandts Besitz waren.

Sollte man nicht, wenn man wie D. so viele Vorformen Rembrandts bei Elsheimer findet, Elsheimer auch die – erstaunliche – kompositionelle Vorwegnahme von



Abb. 1 Caspar David Friedrich: Kreidefelsen auf Rügen.
Leipzig, Museum der bildenden Künste



Abb. 2 Romanische Madonna. Köln, St. Maria im Kapitol



Abb. 3 Romanische Madonna (Rückseite). Köln, St. Maria im Kapitol



Abb. 4 Danziger Maler des XVII. Jahrhunderts: Ecce Homo. Danzig, Muzeum Pomorskie

Rembrandts „Landschaft aus Gelderland“ in der Gouache London 1910-2-12-104 zugestehen? Auch die freilich äußerst interessante Rückseite des erwähnten Berliner Blattes gehört in diesen Zusammenhang. Die von D. (Anm. 69 in S. 126) erwähnten Landschaftszeichnungen Rembrandts fallen in die gleiche Zeit, in der, wenn Björklunds und Boons Datierung auf 1653 zutrifft, Rembrandt die Platte der Radierung mit der Flucht nach Ägypten von Hercules Seghers nach Elsheimer umgearbeitet hätte. Ihnen steht nun die Berliner Rückseite wesentlich näher als den Braunschweiger Elsheimer-Zeichnungen, die Möhle (a. a. O., Anm. 20) erwähnt und die D. in seinen Katalog aufzunehmen anscheinend übersehen hat. Sollte hier doch, was ich (allerdings ohne Kenntnis des Originals) mit D. für möglich halte, eine Zeichnung Rembrandts vorliegen, so würde das m. E. nicht dagegen sprechen, daß die Vorderseite des Blattes von Elsheimers Hand stammt. Daß auch im Frankfurter Skizzenbuch einzelne Blätter zwar nicht von Rembrandt, aber aus seiner Zeit oder seinem Umkreis sein könnten, wäre ja gerade in Weiterverfolgung von D.'s Gedankengängen durchaus möglich, erschwert aber auch eine zu eindeutige Lösung des Problems Elsheimer-Goudt.

Wolfgang Wegner

W. R. VALENTINER, *Rembrandt and Spinoza. A Study of the Spiritual Conflicts in Seventeenth Century Holland*. London, Phaidon Press, 1957, 87 S., 14 Abb.

Des Verfassers Versuch, die beiden Meister zu vergleichen und zusammen zu besprechen, ist nicht der erste (vgl. z. B. A. Ch. Coppier in *Revue des deux-mondes*, XXXI, 1916, S. 160 ff.; C. Gebhardt in *Chronicon Spinozanum*, IV, 1926, S. 160 ff.; C. Gebhardt in *Kant-Studien*, XXXII, 1927, S. 161 ff.). Die These Valentiners geht dahin, daß Rembrandt und Spinoza die Symbole zweier grundverschiedener Strömungen, und zwar der intuitiven und der rationalistischen, in dem intellektuellen, sozialen und politischen Leben der Blütezeit Hollands darstellen. Und nur so verstanden – und nicht als Vergleich der beiden Genies – ist das Buch als Ganzes gerechtfertigt. Valentiner findet bei Spinoza und Rembrandt zwar einige gemeinsame Züge: das Interesse für ethische Probleme und das Bewußtsein der Einbeziehung des Individuums in eine höhere, mächtige Ordnung. Was aber den Hauptakzent des Buches ausmacht, sind die Unterschiede und nicht die gemeinsamen Züge.

Das Buch zerfällt gleichsam in eine Folge von kleinen Aufsätzen – man könnte vermuten, daß es ein Essay ist, der zu einem Buche ausgedehnt wurde – : über Descartes und Frans Hals; über Spinozas Exkommunikation und Rembrandts finanziellen Zusammenbruch (die zufälligerweise zeitlich zusammenfallen); über die äußeren Möglichkeiten einer Begegnung zwischen Rembrandt und Spinoza (die vorhanden waren, es fehlten aber die subjektiven Möglichkeiten einer geistigen Begegnung); über die Freiheit und Intoleranz in der sozialen, politischen und religiösen Geschichte der Blütezeit Hollands; über Rembrandts Kirchenzugehörigkeit; über seine und Spinozas Stellung zur Antike (wo nur einige Elemente berücksichtigt wurden); über den Vergleich Spinozas mit Vermeer (und Vermeers mit Leonardo); und über die aktiven

und kontemplativen Helden Hollands (Tromp und de Ruyter als Gegensätze von Rembrandt und Spinoza).

Der Hauptthese kann man entgegenhalten, daß beide Helden eine zu individuelle Stellung vertraten, sehr verschieden von den mittelmäßigen Zeitgenossen, als daß sie zu Symbolen der zwei großen, typischen Geistesströmungen gemacht werden könnten. Weder Rembrandt noch Spinoza waren typisch – wie z. B. Bernini oder Lebrun, jeder auf seine Weise, typisch waren – ; und weder Rembrandt noch Spinoza wurden von breiteren Kreisen verstanden, sie bildeten vielmehr wunderbare Ausnahmen. Zudem sind sie keine Generationsgenossen; der Verf. selbst findet auch mehr Verbindungen zwischen Spinoza und Vermeer als zwischen Spinoza und Rembrandt. Vielleicht sind es eben auch die Unterschiede der Generationen, die in einem gewissen Grade die Verschiedenheiten bewirken. So kann man der Behauptung des Verf. „that the individual creators had to be fitted into the great epoch regardless of the span of their lives“ (S. 79) kaum zustimmen.

Es ist klar, daß die Stärke einer Betrachtung, wie sie uns der Verf. bietet, in der methodischen Ausreifung liegen muß. Von Rembrandt kennen wir nur seine Visionen und Gefühle, von Spinoza seine Gedanken und intellektuellen Konstruktionen. Es ist daher nicht leicht, eine gemeinsame Vergleichsbasis zu finden. In dem Buche Valentiners fehlen jedoch m. E. die methodischen Richtlinien, und daher sind auch seine allgemeinen Feststellungen nicht sehr überzeugend. Ebenso bekommt der Leser kein klares Bild der komplizierten Situation, in der sich die Kunst Rembrandts und das Denken Spinozas entfalteten. Ich möchte einige Beispiele geben, um diesen grundsätzlichen Vorwurf zu begründen: „Every great epoch of civilization produces two opposing philosophies which by their mutual opposition create immortal works of art“ (S. 10); „We observe therefore, that in the evolution of a great epoch it is not the individual, but the epoch which produces those fertile ideas in which artists participate“ (S. 79). Es ist fraglich, ob man mit solchen deterministischen Voraussetzungen über den Künstler Rembrandt und über einen einzigartigen Denker wie Spinoza sprechen kann. – Bei Vermeer: „in the dissolution of the figures (Vermeers) into cosmic space we find a similarity to Spinoza“ (S. 80). Ich glaube, daß die erste Feststellung unverständlich ist; und wenn in Spinozas Denken etwas ist, was mit einem Element in Vermeers Kunst vergleichbar wäre, so nicht die „dissolution in cosmic space“. – „How closely these creators of a new mathematical age were connected with the artists in the different cities of the Netherlands becomes evident when we remember that Leeuwenhoek was born and baptized in Delft on the same day as Vermeer“ (S. 82).

Das Buch ist essayistisch aufgefaßt; das Beste, was über Rembrandt gesagt wird, ist die Betrachtung seiner religiösen Stellung. Es stimmt im allgemeinen mit dem überein, was Rosenberg und Rotermund über Rembrandts – und seiner Kunst – Verbindungen mit den Mennoniten gesagt haben. Schade, daß die neuesten Arbeiten von Visser 't Hooft und Rotermund über dieses Thema unberücksichtigt geblieben sind. Die angeführten Fakten aus dem Leben Spinozas und aus der holländischen Geschichte des

XVII. Jahrhunderts sind wohl allgemein bekannt, jedoch lohnt es sich immer, auf die kalvinistische Intoleranz hinzuweisen, um den Mythos von dem holländischen Paradies des Liberalismus und der Humanität zu zerstreuen. Die Wirklichkeit war von dem Ideal der Kabinettmaler grundverschieden.

An speziell kunstgeschichtlichen Beiträgen zur Rembrandtforschung – wie sie uns vom Verf. in dem ausgezeichneten Katalog der Raleigh-Ausstellung geboten worden sind –, findet sich in dem Buche nur wenig. Der Verf. denkt, daß das Bild des *Jüdischen Knaben* in Cleveland den jungen Spinoza darstellen könnte; er glaubt, daß Rembrandt die Wandgemälde nach Ovid ausgeführt habe; der von Ruffo bestellte *Alexander* wird mit dem Bilde in der Slg. Gulbenkian identifiziert. Was über die Vision in der *Faust-Radierung* gesagt worden ist, sollte jetzt nach Rothermunds Funden modifiziert werden (Oud Holland 1957). Auf S. 31 erwähnt der Verf. die *Ecce-Homo*-Tafel, die sich in der Kirche von Hel in Polen befand; ich bringe eine Abbildung dieses manchmal erwähnten, aber nicht abgebildeten Bildes, das zuletzt nach einer Reinigung in die schöne und lehrreiche Ausstellung von Danziger Malerei im Muzeum Pomorskie in Danzig aufgenommen worden ist (Abb. 4). Es ist kein schönes Bild, aber interessant als eines der ersten Beispiele der Rembrandteinwirkung im Osten (1647).

Der Verlag hat dem Buch eine schöne Ausstattung gegeben, aber seiner Drucklegung wenig Sorgfalt gewidmet. Das Bildnis Descartes' von Hals (?) ist nur in einem Detail abgebildet, ohne daß die Tatsache vermerkt ist. Und es ist doch ein wenig nachlässig, dem großen Dichter van den Vondel den Vornamen Jan zu geben (S. 36), die Sammlung, in welcher sich Molas Homer befindet (Museum, Moskau), mit drei Punkten zu bezeichnen (S. 73) und in einem Buche, das zu Rembrandts Jubiläum herausgegeben wird, den Namen eines großen Rembrandtforschers in Schmidt-Wegener zu verdrehen (S. 54). Die Literatur – vorwiegend zu Spinoza und nicht zu Rembrandt angegeben – wird auf jeder Seite in einer anderen Weise zitiert.

Jan Bialostocki

TOTENTAFEL

EDMUND WILHELM BRAUN †

Am 23. September 1957 verstarb in Nürnberg Edmund Wilhelm Braun, ehemaliger Direktor des Kaiser-Franz-Joseph-Museums für Kunst und Gewerbe in Troppau, Landeskonservator i. R., Professor an den Universitäten Prag und Erlangen, seit 1947 wissenschaftlicher Berater am Germanischen National-Museum.

Braun wurde am 23. Januar 1870 in Epfenbach bei Freiburg i. Br. geboren. Im Jahre 1894 promovierte er an der Universität Heidelberg bei Henry Thode mit einer Dissertation über „Ein Trierer Sakramentar vom Ende des 15. Jahrhunderts“. Nach einer Praktikantenzeit 1895–97 am Germanischen National-Museum in Nürnberg wurde er 1897 zum Direktor des Troppauer Museums berufen. Troppau, im damals österreichischen Teil Schlesiens gelegen, wurde seine Wahlheimat. Hier entfaltete er

fast ein halbes Jahrhundert lang, bis zur Austreibung im Jahre 1945, eine Tätigkeit, die weit über die Grenzen seines eigentlichen Wirkungsbereiches ausstrahlte und der kunstgeschichtlichen Forschung zahlreiche und wesentliche Erkenntnisse brachte. Das bescheidene Museum provinziellen Zuschnitts macht Braun, der hervorragende Kenner deutschen Kunsthandwerks, zu einer bedeutenden Sammlung. Das Troppauer Museum wurde zu einem Begriff und zugleich zu einem Beispiel für die verdienstvolle Leistung eines Mannes, der sich voller Ideen und mit Tatkraft seiner Aufgabe widmete. Die überzeugende Persönlichkeit Brauns gewann dem Museum viele Gönner unter den Angehörigen des Adels und der Industrie. Vor allem fand Braun im Fürsten Johannes II. von und zu Liechtenstein den großen Mäzen.

Den bedeutendsten Erwerbungen Brauns für sein Museum zuzuzählen ist die alte schlesische Holzkirche aus Taschendorf bei Odrau aus dem 16. Jahrhundert, die mit ihrem gesamten Inventar, Altären, Skulpturen usw. in einen Museumssaal eingebaut wurde und dem Bombardement von 1944 zum Opfer fiel.

Während der durch den 1. Weltkrieg erzwungenen Ruhe in Forschung und Reisen reifte in Braun der Plan des „idealen Landesmuseums“, worin – mit Ausnahme der naturwissenschaftlichen Sparte, die in Troppau vom Gymnasial-Museum wahrgenommen wurde – alle Äußerungen des gesamten künstlerischen, kulturgeschichtlichen, politischen und gesellschaftlichen Lebens im alten Schlesien ausgebreitet werden sollten. Hiermit stand die leider steckengebliebene Vorarbeit für ein schlesisches Künstlerlexikon, sowie eine Bestandsaufnahme der Grabdenkmäler des 15. – 18. Jahrhunderts in Zusammenhang, ebenso die photographische Erfassung des gesamten Bestandes an Kunstwerken, die auf mehr als 30 000 Aufnahmen gebracht werden konnte.

Schon ein Jahr nach seiner Ankunft in Troppau wurde Braun von der k. k. Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale zum Konservator ernannt. Jetzt konnte er in wichtigen Fragen des Denkmalschutzes entscheidenden Einfluß nehmen. So wurden die bedeutenden Fresken von 1493 in der alten Kreuzkapelle zu Katharein bei Troppau wiederhergestellt, ebenso die barocken Fresken von Franz Anton Sebastini in der Kirche zu Groß-Hoschütz, in der Jesuitenkirche und im Bibliotheks-saal des Minoritenklosters von Troppau, sowie in Bibliothek und Kapelle des Wallensteinschlusses in Dux.

Brauns Stellung als Museumsdirektor und Denkmalspfleger war keine einfache in einem Land, wo die politischen und kulturellen Gegensätze der verschiedenen Volkstumsgruppen schon zur Tradition geworden waren. Die kluge, von keinerlei Ressentiments getriebene und allen Extremen abgeneigte Haltung Brauns, der zudem noch den Vorteil für sich hatte, ein Zugewanderter zu sein, bewährte sich und wurde glänzend anerkannt durch die Tatsache, daß er seine Ämter über alle politischen Veränderungen hinweg beibehielt.

1911 wurde Braun zum Mitglied des Österreichischen Staatsdenkmalamtes ernannt. Dieses Gremium stand unter dem Protektorat des Thronfolgers Erzherzog Franz Ferdinand, der Braun zusätzlich noch mit Kunstkäufen für seine privaten Sammlungen

Rembrandts „Landschaft aus Gelderland“ in der Gouache London 1910-2-12-104 zugestehen? Auch die freilich äußerst interessante Rückseite des erwähnten Berliner Blattes gehört in diesen Zusammenhang. Die von D. (Anm. 69 in S. 126) erwähnten Landschaftszeichnungen Rembrandts fallen in die gleiche Zeit, in der, wenn Björklunds und Boons Datierung auf 1653 zutrifft, Rembrandt die Platte der Radierung mit der Flucht nach Ägypten von Hercules Seghers nach Elsheimer umgearbeitet hätte. Ihnen steht nun die Berliner Rückseite wesentlich näher als den Braunschweiger Elsheimer-Zeichnungen, die Möhle (a. a. O., Anm. 20) erwähnt und die D. in seinen Katalog aufzunehmen anscheinend übersehen hat. Sollte hier doch, was ich (allerdings ohne Kenntnis des Originals) mit D. für möglich halte, eine Zeichnung Rembrandts vorliegen, so würde das m. E. nicht dagegen sprechen, daß die Vorderseite des Blattes von Elsheimers Hand stammt. Daß auch im Frankfurter Skizzenbuch einzelne Blätter zwar nicht von Rembrandt, aber aus seiner Zeit oder seinem Umkreis sein könnten, wäre ja gerade in Weiterverfolgung von D.'s Gedankengängen durchaus möglich, erschwert aber auch eine zu eindeutige Lösung des Problems Elsheimer-Goudt.

Wolfgang Wegner

W. R. VALENTINER, *Rembrandt and Spinoza. A Study of the Spiritual Conflicts in Seventeenth Century Holland*. London, Phaidon Press, 1957, 87 S., 14 Abb.

Des Verfassers Versuch, die beiden Meister zu vergleichen und zusammen zu besprechen, ist nicht der erste (vgl. z. B. A. Ch. Coppier in *Revue des deux-mondes*, XXXI, 1916, S. 160 ff.; C. Gebhardt in *Chronicon Spinozanum*, IV, 1926, S. 160 ff.; C. Gebhardt in *Kant-Studien*, XXXII, 1927, S. 161 ff.). Die These Valentiners geht dahin, daß Rembrandt und Spinoza die Symbole zweier grundverschiedener Strömungen, und zwar der intuitiven und der rationalistischen, in dem intellektuellen, sozialen und politischen Leben der Blütezeit Hollands darstellen. Und nur so verstanden – und nicht als Vergleich der beiden Genies – ist das Buch als Ganzes gerechtfertigt. Valentiner findet bei Spinoza und Rembrandt zwar einige gemeinsame Züge: das Interesse für ethische Probleme und das Bewußtsein der Einbeziehung des Individuums in eine höhere, mächtige Ordnung. Was aber den Hauptakzent des Buches ausmacht, sind die Unterschiede und nicht die gemeinsamen Züge.

Das Buch zerfällt gleichsam in eine Folge von kleinen Aufsätzen – man könnte vermuten, daß es ein Essay ist, der zu einem Buche ausgedehnt wurde –: über Descartes und Frans Hals; über Spinozas Exkommunikation und Rembrandts finanziellen Zusammenbruch (die zufälligerweise zeitlich zusammenfallen); über die äußeren Möglichkeiten einer Begegnung zwischen Rembrandt und Spinoza (die vorhanden waren, es fehlten aber die subjektiven Möglichkeiten einer geistigen Begegnung); über die Freiheit und Intoleranz in der sozialen, politischen und religiösen Geschichte der Blütezeit Hollands; über Rembrandts Kirchenzugehörigkeit; über seine und Spinozas Stellung zur Antike (wo nur einige Elemente berücksichtigt wurden); über den Vergleich Spinozas mit Vermeer (und Vermeers mit Leonardo); und über die aktiven

und kontemplativen Helden Hollands (Tromp und de Ruyter als Gegensätze von Rembrandt und Spinoza).

Der Hauptthese kann man entgegenhalten, daß beide Helden eine zu individuelle Stellung vertraten, sehr verschieden von den mittelmäßigen Zeitgenossen, als daß sie zu Symbolen der zwei großen, typischen Geistesströmungen gemacht werden könnten. Weder Rembrandt noch Spinoza waren typisch – wie z. B. Bernini oder Lebrun, jeder auf seine Weise, typisch waren –; und weder Rembrandt noch Spinoza wurden von breiteren Kreisen verstanden, sie bildeten vielmehr wunderbare Ausnahmen. Zudem sind sie keine Generationsgenossen; der Verf. selbst findet auch mehr Verbindungen zwischen Spinoza und Vermeer als zwischen Spinoza und Rembrandt. Vielleicht sind es eben auch die Unterschiede der Generationen, die in einem gewissen Grade die Verschiedenheiten bewirken. So kann man der Behauptung des Verf. „that the individual creators had to be fitted into the great epoch regardless of the span of their lives“ (S. 79) kaum zustimmen.

Es ist klar, daß die Stärke einer Betrachtung, wie sie uns der Verf. bietet, in der methodischen Ausreifung liegen muß. Von Rembrandt kennen wir nur seine Visionen und Gefühle, von Spinoza seine Gedanken und intellektuellen Konstruktionen. Es ist daher nicht leicht, eine gemeinsame Vergleichsbasis zu finden. In dem Buche Valentiners fehlen jedoch m. E. die methodischen Richtlinien, und daher sind auch seine allgemeinen Feststellungen nicht sehr überzeugend. Ebenso bekommt der Leser kein klares Bild der komplizierten Situation, in der sich die Kunst Rembrandts und das Denken Spinozas entfalteten. Ich möchte einige Beispiele geben, um diesen grundsätzlichen Vorwurf zu begründen: „Every great epoch of civilization produces two opposing philosophies which by their mutual opposition create immortal works of art“ (S. 10); „We observe therefore, that in the evolution of a great epoch it is not the individual, but the epoch which produces those fertile ideas in which artists participate“ (S. 79). Es ist fraglich, ob man mit solchen deterministischen Voraussetzungen über den Künstler Rembrandt und über einen einzigartigen Denker wie Spinoza sprechen kann. – Bei Vermeer: „in the dissolution of the figures (Vermeers) into cosmic space we find a similarity to Spinoza“ (S. 80). Ich glaube, daß die erste Feststellung unverständlich ist; und wenn in Spinozas Denken etwas ist, was mit einem Element in Vermeers Kunst vergleichbar wäre, so nicht die „dissolution in cosmic space“. – „How closely these creators of a new mathematical age were connected with the artists in the different cities of the Netherlands becomes evident when we remember that Leeuwenhoek was born and baptized in Delft on the same day as Vermeer“ (S. 82).

Das Buch ist essayistisch aufgefaßt; das Beste, was über Rembrandt gesagt wird, ist die Betrachtung seiner religiösen Stellung. Es stimmt im allgemeinen mit dem überein, was Rosenberg und Rotermund über Rembrandts – und seiner Kunst – Verbindungen mit den Mennoniten gesagt haben. Schade, daß die neuesten Arbeiten von Visser 't Hooft und Rotermund über dieses Thema unberücksichtigt geblieben sind. Die angeführten Fakten aus dem Leben Spinozas und aus der holländischen Geschichte des

XVII. Jahrhunderts sind wohl allgemein bekannt, jedoch lohnt es sich immer, auf die kalvinistische Intoleranz hinzuweisen, um den Mythos von dem holländischen Paradies des Liberalismus und der Humanität zu zerstreuen. Die Wirklichkeit war von dem Ideal der Kabinettmaler grundverschieden.

An speziell kunstgeschichtlichen Beiträgen zur Rembrandtforschung – wie sie uns vom Verf. in dem ausgezeichneten Katalog der Raleigh-Ausstellung geboten worden sind –, findet sich in dem Buche nur wenig. Der Verf. denkt, daß das Bild des *Jüdischen Knaben* in Cleveland den jungen Spinoza darstellen könnte; er glaubt, daß Rembrandt die Wandgemälde nach Ovid ausgeführt habe; der von Ruffo bestellte *Alexander* wird mit dem Bilde in der Slg. Gulbenkian identifiziert. Was über die Vision in der *Faust-Radierung* gesagt worden ist, sollte jetzt nach Rothermunds Funden modifiziert werden (Oud Holland 1957). Auf S. 31 erwähnt der Verf. die *Ecce-Homo*-Tafel, die sich in der Kirche von Hel in Polen befand; ich bringe eine Abbildung dieses manchmal erwähnten, aber nicht abgebildeten Bildes, das zuletzt nach einer Reinigung in die schöne und lehrreiche Ausstellung von Danziger Malerei im Muzeum Pomorskie in Danzig aufgenommen worden ist (Abb. 4). Es ist kein schönes Bild, aber interessant als eines der ersten Beispiele der Rembrandteinwirkung im Osten (1647).

Der Verlag hat dem Buch eine schöne Ausstattung gegeben, aber seiner Drucklegung wenig Sorgfalt gewidmet. Das Bildnis Descartes' von Hals (?) ist nur in einem Detail abgebildet, ohne daß die Tatsache vermerkt ist. Und es ist doch ein wenig nachlässig, dem großen Dichter van den Vondel den Vornamen Jan zu geben (S. 36), die Sammlung, in welcher sich Molas Homer befindet (Museum, Moskau), mit drei Punkten zu bezeichnen (S. 73) und in einem Buche, das zu Rembrandts Jubiläum herausgegeben wird, den Namen eines großen Rembrandtforschers in Schmidt-Wegener zu verdrehen (S. 54). Die Literatur – vorwiegend zu Spinoza und nicht zu Rembrandt angegeben – wird auf jeder Seite in einer anderen Weise zitiert.

Jan Bialostocki

TOTENTAFEL

EDMUND WILHELM BRAUN †

Am 23. September 1957 verstarb in Nürnberg Edmund Wilhelm Braun, ehemaliger Direktor des Kaiser-Franz-Joseph-Museums für Kunst und Gewerbe in Troppau, Landeskonservator i. R., Professor an den Universitäten Prag und Erlangen, seit 1947 wissenschaftlicher Berater am Germanischen National-Museum.

Braun wurde am 23. Januar 1870 in Epfenbach bei Freiburg i. Br. geboren. Im Jahre 1894 promovierte er an der Universität Heidelberg bei Henry Thode mit einer Dissertation über „Ein Trierer Sakramentar vom Ende des 15. Jahrhunderts“. Nach einer Praktikantenzeit 1895–97 am Germanischen National-Museum in Nürnberg wurde er 1897 zum Direktor des Troppauer Museums berufen. Troppau, im damals österreichischen Teil Schlesiens gelegen, wurde seine Wahlheimat. Hier entfaltete er

fast ein halbes Jahrhundert lang, bis zur Austreibung im Jahre 1945, eine Tätigkeit, die weit über die Grenzen seines eigentlichen Wirkungsbereiches ausstrahlte und der kunstgeschichtlichen Forschung zahlreiche und wesentliche Erkenntnisse brachte. Das bescheidene Museum provinziellen Zuschnitts macht Braun, der hervorragende Kenner deutschen Kunsthandwerks, zu einer bedeutenden Sammlung. Das Troppauer Museum wurde zu einem Begriff und zugleich zu einem Beispiel für die verdienstvolle Leistung eines Mannes, der sich voller Ideen und mit Tatkraft seiner Aufgabe widmete. Die überzeugende Persönlichkeit Brauns gewann dem Museum viele Gönner unter den Angehörigen des Adels und der Industrie. Vor allem fand Braun im Fürsten Johannes II. von und zu Liechtenstein den großen Mäzen.

Den bedeutendsten Erwerbungen Brauns für sein Museum zuzuzählen ist die alte schlesische Holzkirche aus Taschendorf bei Odrau aus dem 16. Jahrhundert, die mit ihrem gesamten Inventar, Altären, Skulpturen usw. in einen Museumssaal eingebaut wurde und dem Bombardement von 1944 zum Opfer fiel.

Während der durch den 1. Weltkrieg erzwungenen Ruhe in Forschung und Reisen reifte in Braun der Plan des „idealen Landesmuseums“, worin – mit Ausnahme der naturwissenschaftlichen Sparte, die in Troppau vom Gymnasial-Museum wahrgenommen wurde – alle Äußerungen des gesamten künstlerischen, kulturgeschichtlichen, politischen und gesellschaftlichen Lebens im alten Schlesien ausgebreitet werden sollten. Hiermit stand die leider steckengebliebene Vorarbeit für ein schlesisches Künstlerlexikon, sowie eine Bestandsaufnahme der Grabdenkmäler des 15. – 18. Jahrhunderts in Zusammenhang, ebenso die photographische Erfassung des gesamten Bestandes an Kunstwerken, die auf mehr als 30 000 Aufnahmen gebracht werden konnte.

Schon ein Jahr nach seiner Ankunft in Troppau wurde Braun von der k. k. Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale zum Konservator ernannt. Jetzt konnte er in wichtigen Fragen des Denkmalschutzes entscheidenden Einfluß nehmen. So wurden die bedeutenden Fresken von 1493 in der alten Kreuzkapelle zu Katharin bei Troppau wiederhergestellt, ebenso die barocken Fresken von Franz Anton Sebastini in der Kirche zu Groß-Hoschütz, in der Jesuitenkirche und im Bibliothekssaal des Minoritenklosters von Troppau, sowie in Bibliothek und Kapelle des Wallensteinsschlusses in Dux.

Brauns Stellung als Museumsdirektor und Denkmalspfleger war keine einfache in einem Land, wo die politischen und kulturellen Gegensätze der verschiedenen Volkstumsgruppen schon zur Tradition geworden waren. Die kluge, von keinerlei Ressentiments getrübe und allen Extremen abgeneigte Haltung Brauns, der zudem noch den Vorteil für sich hatte, ein Zugewanderter zu sein, bewährte sich und wurde glänzend anerkannt durch die Tatsache, daß er seine Ämter über alle politischen Veränderungen hinweg beibehielt.

1911 wurde Braun zum Mitglied des Österreichischen Staatsdenkmalamtes ernannt. Dieses Gremium stand unter dem Protektorat des Thronfolgers Erzherzog Franz Ferdinand, der Braun zusätzlich noch mit Kunstkäufen für seine privaten Sammlungen

- Lottlisa Behling: *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*. Weimar, Hermann Böhlaus Nachfolger, 1957. 221 S., 130 S. Taf.
- Walther Bernt: *Die niederländischen Zeichner des 17. Jahrhunderts*. Erster Band: Aken - Koninck. Geleitwort von J. Q. van Regteren Altena. München, F. Bruckmann, 1957. 6 Bl., 347 Abb. auf Taf. Leinen DM 96. - .
- Anthony Blunt: *Philibert de L'Orme*. Studies in Architecture, edited by Anthony Blunt and Rudolf Wittkower. Vol. I. London, A. Zwemmer Ltd., 1958. 162 S. m. 37 Abb., 67 Abb. auf Taf. Pfd. St. 3.10 s.
- Hugo Buchthal: *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*. With Liturgical and Palaeographical Appendices by Francis Wormald. Clarendon Press: Oxford University Press, 1957. XXXIV, 163 S., 155 S. Taf. Pfd. St. 168/- .
- Kurt Gerstenberg: *Diego Velazquez*. München, Deutscher Kunstverlag, 1957. VIII, 259 S. m. 202 Abb., 1 Farbtaf. Leinen DM 20. - .
- H. W. Janson: *The Sculpture of Donatello*. Vol. II. Critical Catalogue. Incorporating the Notes and Photographs of the late Jenő Lányi. Pirnceton University Press 1957. 260 S. m. 2 Abb., 1 Falttaf., 40 S. Taf.
- Albert Knoepfli: *Carl Roesch*. Ein Beitrag zur Geschichte der Malerei seit 1900. Frauenfeld, Huber & Co., 1957. 265 S. m. 6 Farbtaf. u. 113 Abb. Geb. DM 27.50.
- Hans-Joachim Mrusek: *Meissen*. Fotos von Margot u. Adolf E. Heckmann. Dresden, Sachsenverlag, 1957. 210 S. m. 110 Abb. auf Taf. u. 34 Abb. u. Grundrissen im Text.
- Bernard S. Myers: *Die Malerei des Expressionismus*. Eine Generation im Aufbruch. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Elke Kaspar. Köln, M. DuMont Schauberg, 1957. 396 S. m. ca. 400 Abb., davon 36 Farbtaf. u. 64 ganzs. Abb. Leinen DM 59. - .
- Bernhard Ortmann: *Baugeschichte der Salvator- und Abdinghofkirche zu Paderborn/Westf. nach den Ausgrabungen 1949 - 56*. Münster i. Westf. 1957. S. Dr. aus: Westfälische Zeitschrift, 1957, II., S. 255 ff.
- Walter Otto: *Die karolingische Bilderwelt*. München, Selbstverlag des Kunsthistorischen Seminars der Universität München, 1957. In Kommission bei der Universitätsbuchhandlung Max Hueber. 88 S., 51 Abb. auf Taf.
- Phyllis Pray Bober: *Drawings after the Antique by Amico Aspertini*. Sketchbooks in the British Museum. Studies of the Warburg Institute. Edited by G. Bing, Vol. 21. London 1957. 108 S., 64 Taf. m. 148 Abb.
- Wilhelm Rave: *Corvey*. Geschichtlicher Überblick, kulturelle Würdigung, die Barockanlage, Stadt und Vorstadt, die Mauern der Freiheit, Erneuerungsarbeiten, das Westwerk, der Kaisersaal, die alte Abteikirche. Münster, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1958. 4 Bl., 116 S. m. 93 Abb. u. Zeichnungen. Leinen DM 12.50.
- Martha Reinhardt: *Franz Stecher*. Einleitung von Otto Benesch. Hrsg. vom Kulturamt der Stadt Linz. Wien-München, Anton Schroll & Co., 1957. 110 S., 26 Abb. auf Taf.

David H. Richter: *Perspektive und Proportionen in Albrecht Dürers „Melancholie“*. Sonderdruck aus der „Zeitschrift für Vermessungswesen“ 82. Jg., 1957, H. 9. Stuttgart, Verlag Konrad Wittwer. 11 S., DM 2. - .

„DAS JAHRHUNDERT DES ROKOKO“

Hinweis auf die Ausstellung des Europarates im Sommer 1958

Unter dem Titel „Das Jahrhundert des Rokoko“ wird vom 15. Juni bis 15. September im wiederaufgebauten Brunnenhof-Trakt der Münchner Residenz eine Ausstellung der europäischen Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts stattfinden. Getragen von der Deutschen Bundesrepublik, dem Freistaat Bayern und der Stadt München, wird sie die vierte der großen Veranstaltungen sein, die unter den Auspizien des Europarates stehen und – im Zusammenwirken seiner Mitgliedstaaten – das Ziel verfolgen, die großen Epochen des Abendlandes zur Anschauung zu bringen. Vorausgegangen sind die Ausstellungen „L'Europe Humaniste“ (Brüssel 1954), „De Triomf van het Manierisme“ (Amsterdam 1955) und „Il Seicento Europeo“ (Rom 1957).

Die Ausstellung soll in bisher selten vereinigten Werken aus internationalem Museums- und Privatbesitz nicht allein von den Bildkünsten, sondern von allen – geistlichen wie weltlichen – Kultur- und Lebensbereichen des 18. Jahrhunderts Zeugnis ablegen. Die Aufgliederung wird deshalb nicht nach Gattungen und Schulen verfahren, sondern in der Gruppierung einzelner (auch nationaler) geschlossener Themenbereiche wie Theater, Feste, Musik und Tanz, Allegorie, Mythologie und Pastorale, Chinoiserie, Gartenkunst u. a. ein Gesamtbild der Epoche zu zeichnen versuchen, das an den Werken der Malerei und Plastik ebenso wie im Kunstgewerbe, in Stich- und Buchkunst etc. sichtbar werden soll.

Das wiedererrichtete Cuvilliés-Theater wird in die Ausstellung einbezogen sein; darüber hinaus werden die Bestände des Residenz-Museums, das zur gleichen Zeit aus Nymphenburg in seine alten Räume zurückkehrt, eine sinnvolle Ergänzung bilden.

AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN Suermontd-Museum. März 1958; Gruppe „53“ Düsseldorf.

ALTENBURG/Thür. Staatl. Lindenau-Museum. 16. 3.–13. 4. 1958; Zeichnungen und Holzschnitte von Rudolf Nehmer und Dr. Schulze. – Im Kupferstichkabinett März 1958; Graphik von Waldemar Grzimek.

BADEN-BADEN Kunsthalle. Bis 16. 3. 1958; Metalldrucke und Collagen von R. Nesch, H. Glöckner, R. Hinds, L. Rösler und H. Kircher.

BERLIN Haus am Lützowplatz 9. Bis 10. 3. 1958; Gemälde und Graphik von Willy Jaekel.

Galerie Meta Nierendorf. Bis 13. 3. 1958; Erich Heckel, Aquarelle und Graphik aus 50 Jahren.

Galerie Schüler. Bis 29. 3. 1958; Ölbilder von Fritz Winter.

Kunstkabinett Elfriede Wirnitzer. Ab 1. 3. 1958; Ölbilder von Hermann Teuber.

BERN Kunstmuseum. Bis 15. 4. 1958; Alfred Sisley-Ausstellung.

BIELEFELD Städt. Kunsthaus. Bis 23. 3. 1958; Plastiken von Reg Butler.

BOCHUM Bergbaumuseum. 16. 3.–13. 4. 1958; Jahresschau des Bochumer Künstlerbundes.

BRAUNSCHWEIG Kunstverein. Bis 15. 3. 1958; Farbige Graphik.

Städt. Museum. Bis 14. 3. 1958; Gemälde von Karl Neuß. – 2.–15. 3. 1958; Steinschnitte von Martin Seitz. – 16. 3.–13. 4. 1958; Bauzeichnungen von Peter Joseph Krahe. – 23. 3.–13. 4. 1958; Arbeiten der Wilke-Preisträger der Stadt Braunschweig.

- BREMEN Kunsthalle. Bis 9. 3. 1958; Gemälde, Aquarelle, Graphik von Eduard Bargheer. Gedenknausstellung Heinrich Tessenow. - 16. 3.-20. 4. 1958; Lovis Corinth.
- Paula Becker-Modersohn-Haus. 1. 3.-2. 4. 1958; Kollektiv-Ausstellung Aris Goral. Italienische Kindermalerei und Plakatkunst.
- CHEMNITZ (KARL-MARX-STADT) Museum am Theaterplatz. Bis 7. 4. 1958; Arbeiten von Rudolf Bergander.
- Schloßberg-Museum. Bis Ende März 1958; Gedenkausstellung Honoré Daumier und Sonderausstellung Heinrich Zille.
- DARMSTADT Kunsthalle. Bis 24. 3. 1958; Ikonen aus Recklinghausen.
- DORTMUND Museum am Ostwall. März - April 1958; Sammlung Gröppel.
- DÜREN Leopold-Hoesch-Museum. Bis 23. 3. 1958; Italienische Graphik des 18. Jahrhunderts. Canaletto - Piranesi - Tiepolo.
- DUSSELDORF Galerie Alex Vömel. Ab 6. März 1958; Arbeiten von Richard Gessner.
- Kunsthalle. Bis 23. 3. 1958; Deutsch-Italienische Gemeinschaftsausstellung d. F.I.D.A.P.A. und des Künstlerinnenbundes.
- Hetjens-Museum. 9. 3.-7. 4. 1958; Keramiken von Stephan Erdős und Ida Erdős-Meisinger.
- ESSEN Museum Folkwang. Bis 23. 3. 1958; Arbeiten von Feri Varga.
- FLensburg Städt. Museum. Bis 16. 3. 1958; Arbeiten von Werner Rieger. - 23. 3.-20. 4. 1958; Arbeiten von Peter Nicolaisen.
- FRANKFURT/M. Haus Limpurg. 15. 3.-6. 4. 1958; Zeichnungen und Aquarelle von George Grosz.
- Historisches Museum Saalhof. 8. 3.-6. 4. 1958; Joan Miró. Das graphische Gesamtwerk.
- Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath. Bis 9. 4. 1958; Arbeiten von Marc Chagall und Gerhard Hintschich.
- FREIBERG/Sa. Stadt- und Bergbau-Museum. Bis 23. 3. 1958; Zeichnungen und Plastiken von Gottfried Kohl.
- GÖRLITZ Städt. Kunstsammlungen. 23. 3.-27. 4. 1958; Neuerwerbungen der Städt. Kunstsammlungen im Jahre 1957. - Im Graphischen Kabinett 2. 3.-20. 4. 1958; Zeichnungen von Hans Theo Richter.
- HAGEN Städt. Karl-Ernst-Osthaus-Museum. Bis 23. 3. 1958; Zeiten. Negermalerei und Plastik aus Zentralafrika (Slg. Italiander).
- HAMBURG Museum für Kunst und Gewerbe. 15. 3.-30. 4. 1958; Ostasiatische Kunst (Slg. Preetorius).
- Museum f. Völkerkunde und Vorgeschichte. 10. 3.-24. 3. 1958; Kinderbuch-Ausstellung (Erzeugnisse des tschechoslowakischen Buchdrucks).
- HAMELN Kunstkreis. Bis 30. 3. 1958; „Maler auf großer Fahrt.“
- HANNOVER Kestner-Gesellschaft. Bis 16. 3. 1958; Arbeiten von Theo Eble und Walter Linck.
- HEIDELBERG Kunstverein. Bis 31. 3. 1958; Ölbilder und farbige Zeichnungen von Werner Hans Barmtes.
- KAISERSLAUTERN Pfälz. Landesgewerbeanstalt. 1.-24. 3. 1958; Arbeiten von Hans Purrmann.
- KARLSRUHE Staatl. Kunsthalle. 23. 3.-20. 4. 1958; Radierungen von Karl Schrag.
- Galerie Gallwitz. Bis Anfang April 1958; Arbeiten von Esteban Fekete.
- KASSEL Städt. Kulturhaus. Bis 16. 3. 1958; Arbeiten von Heinrich Kaus und Rudolf Kügler.
- KÖLN Galerie Czwiklitzer. Bis 15. 3. 1958; „Der Jahrmarkt“, Radierungen von Max Beckmann.
- KREFELD Kaiser-Wilhelm-Museum. Bis 30. 3. 1958; Plastiken und Zeichnungen von Robert Adams.
- LEIPZIG Museum der bildend. Künste. Bis 23. 3. 1958; Neuerwerbungen der Graphischen Sammlung. Teil 1: Handzeichnungen und Aquarelle. - Ab. 23. 3. bis Mitte April 1958; Fritz Koch-Gotha, Handzeichnungen und Radierungen.
- LEVERKUSEN Städt. Museum Schloß Morsbroich. 10.-23. 3. 1958; Arbeiten von Oskar Sommer.
- LUDWIGSHAFEN/Rhein Stadtmuseum. 1. 3.-15. 3. 1958; Sammlung Day.
- MANNHEIM Städt. Kunsthalle. 22. 3.-20. 4. 1958; Gemälde von Alexej Jawlensky.
- Galerie Rudolf Probst. Ab 1. 3. 1958; Arbeiten von Estaban Fekete und Paul Berger-Bergner.
- MARBURG Universitätsmuseum. 9. 3.-7. 4. 1958; Vier Künstler der Nordostdeutschen Künstlerei-nung; Erich Kaatz, Rudolf Kügler, Dietmar Lemcke und Joachim Utech.
- MÜNCHEN Staatl. Graphische Sammlung. März 1958; Drucke der Bodoni-Presse Verona. Lithographien und Aquarelle von Werner Gilles und Max Pfeiffer-Watenphul.
- Kunstverein. Bis 9. 3. 1958; Arbeiten von George Grosz, H. A. P. Grieshaber, Jo von Kalkreuth.
- Haus der Kunst. 14. 3.-16. 5. 1958; Koschka-Ausstellung.
- Galerie Günther Franke. März-April 1958; „Die Galerie und ihre Künstler.“
- Galerie Schöninger. März 1958; Gemälde und Drahtplastiken von Roger Bertin.
- Kunst-Kabinett Kllhm. Bis 26. 3. 1958; Radierungen und Lithographien von André Masson.
- Galerie van de Loo. Bis Ende März 1958; Arbeiten von John Koenig und James Guitet.

MUNSTER/Westf. Landesmuseum. 23. 3. - 27. 4. 1958; Kunstwerke aus westfälischen Museen. Ausstellung anl. d. 50jährigen Bestehens des Landesmuseums.

NEUSS Clemens-Sels-Museum. Bis 13. 4. 1958; Werke von Wilhelm Schurr.

OSNABRÜCK Städt. Museum. Bis 15. 3. 1958; Glas-Venini, Murano; Orrefors.

STUTTGART Württ. Kunstverein. Bis 16. 3. 1958; Gemälde und Zeichnungen von Jawlensky.

Staatsgalerie, Graphische Sammlung. 8. 3. - 7. 4. 1958; Niederländische Graphik der Gegenwart.

TUBINGEN Städt. Ausstellungsraum. 12. 3. - 6. 4. 1958; Graphik aus Dresden.

WEIMAR Staatl. Kunstsammlungen. März-April 1958; Flämische Zeichnungen des 17. Jh. im Schloßmuseum, Graph. Kabinett. - Arbeiten von Paul Dobe in der Kunsthalle am Theaterplatz.

WIEN Galerie Würthle. Bis Ende März 1958; Arbeiten von Chaimowicz.

WINTERTHUR Kunstmuseum. Bis 9. 3. 1958; Ungenständliche Malerei in der Schweiz.

WUPPERTAL-ELBERFELD Galerie Parnass. Bis 27. 3. 1958; Ölmalerei von Ruth Francken.

ZÜRICH Graphische Sammlung der E. T. H. Bis 23. 3. 1958; J. B. Fischer von Erlach.

ZUSCHRIFTEN AN DIE REDAKTION

BASEL

Nachdem die seinerzeit von Max Dessoir gegründete „Gesellschaft für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft“ dem Kriege zum Opfer gefallen war, hat sich in den letzten Jahren ein internationales Komitee gebildet, das sich die Koordinierung der verschiedenen Studien sowie die Wiederaufnahme der einstigen Kongresse zum Ziel setzt. Es wird von Professor Etienne Souriau (Sorbonne) präsiert und umfaßt je einen Vertreter der wichtigsten Kultursprachen. Die deutschsprachigen Gebiete waren in ihm bisher durch den Philosophen Emil Utitz, einen Schüler Dessoirs, vertreten. Nach dem kürzlich erfolgten Tode Utitz' hat das Komitee diesen Sitz dem Basler Ordinarius für Kunstgeschichte, Professor Joseph Gantner, übertragen.

BERLIN

Es besteht die Absicht, eine internationale Bibliographie der kunstgeschichtlichen Festschriften und der kunstgeschichtlichen Beiträge in Fest- und Jubiläumsschriften (gleich welcher Fachrichtung) zusammenzustellen. Das Verzeichnis soll nicht nur die im Druck erschienenen, sondern ebenso die hektographierten oder nur in einzelnen Manuskripten vorliegenden Festschriften erfassen.

Der Unterzeichnete erbittet sachdienliche Mitteilungen, die neben dem Titelzitat wenn möglich eine Abschrift des Inhaltsverzeichnisses enthalten möchten. Das besondere Anliegen des Bearbeiters ist dabei, in möglicher Vollständigkeit auch die schwer zugänglichen und für den Kunsthistoriker oft entlegenen Beiträge in Fest- und Jubiläumsschriften namhaft zu machen. (Anschrift: Kunstbibliothek, Berlin-Charlottenburg 2, Jebensstraße 2.)

P. O. Rave

BERN

Das Historische Museum in Bern bereitet eine Edition der Burgunderbeute in der Schweiz vor. Ein kritischer Katalog soll sowohl die zeitgenössischen Schrift- und Bilderquellen als auch die heute noch identifizierbaren Stücke aus der Beute, die von den Schlachten Karls des Kühnen gegen die Eidgenossen bei Grandson und Murten (1476) herrühren, enthalten. Da in der Folgezeit ein Teil des Beutegutes veräußert worden ist, ist es wahrscheinlich, daß sich in der einen oder anderen privaten oder öffentlichen Sammlung auch des Auslandes Objekte finden, die möglicherweise aus der Burgunderbeute stammen. Der Herausgeber wäre für diesbezügliche Mitteilungen zu Dank verpflichtet.

Adresse des Bearbeiters: Dr. Florens Deuchler, c/o Bernisches Historisches Museum, Helvetiaplatz 5, Bern.

REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Redaktionsausschuß: Prof. Dr. Ernst Gall, München; Direktor Dr. Peter Halm, München; Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, München; Prof. Dr. Wolfgang Lotz, Poughkeepsie, N. Y. - Verantwortlicher Redakteur: Dr. Florentine Mutherich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Meiserstraße 10.

Verlag Hans Carl, Nürnberg. - Erscheinungsweise: monatlich. - Bezugspreis: Vierteljährlich DM 5.25. Preis der Einzelnummer DM 2.-, jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. - Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. - Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhofach. Fernruf Nürnberg 2 65 56. - Bankkonto: Deutsche Bank AG, Filiale Nürnberg; Postscheckkonto: Nürnberg Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). - Druck: Albert Hofmann, Nürnberg, Jagdstraße 10.